

EDWARD W. SAID

Humanismo e crítica democrática

Tradução

Rosaura Eichenberg



COMPANHIA DAS LETRAS

4. Introdução a *Mimesis*, de Erich Auerbach

PRÉFÁCIO

Como este capítulo está integrado a esta série de reflexões sobre o humanismo, gostaria de explicar por que versa apenas sobre uma obra e um autor, que aliás não era americano no sentido literal. Em vez de continuar minhas observações sobre o humanismo, achei que faria melhor se pudesse ilustrar concretamente os meus argumentos examinando uma obra de importância duradoura ao longo de toda a minha vida, uma obra que, publicada cinqüenta anos atrás, ainda parece encarnar o melhor do trabalho humanista que conheço. *Mimesis*, de Erich Auerbach, foi escrito em alemão em Istambul, durante a Segunda Guerra Mundial, mas só foi traduzido nos Estados Unidos em 1953. Auerbach veio para a América depois da guerra e aqui permaneceu como professor em Yale até a sua morte, em 1957, um humanista americano por adoção, por assim dizer. Há um drama extraordinariamente absorvente no autor e no livro que vou discutir, algo que espero poder comunicar ao leitor deste conjunto de confe-

rências. *Mimesis* é a maior e mais influente obra humanista-literária do último meio século. Envolve muita coisa que comentei nos três capítulos precedentes, e pode ser lida como um exemplo da prática humanista no seu apogeu.

MIMESIS

Os seres humanos não nascem de uma vez por todas no dia em que suas mãos os dão à luz, senão que a vida os obriga a dar à luz a si mesmos.

Gabriel García Márquez

A influência e a reputação de livros de crítica são (para os críticos que os escrevem e esperam ser lidos por mais de uma temporada) desanimadoramente curtas. Desde a Segunda Guerra Mundial, o volume de livros publicados nos Estados Unidos tem se elevado a uma quantidade imensa, assegurando assim, se não o caráter efêmero, uma vida relativamente curta e quase nenhuma influência. Os livros de crítica aparecem geralmente em ondas associadas com tendências acadêmicas, a maioria das quais é rapidamente substituída por mudanças sucessivas de gosto, moda ou genuína descoberta intelectual. Assim, apenas um pequeno número de livros parece perenemente presente e, por comparação com a imensa maioria de seus congêneres, tem um espantoso poder de permanência. Isso é certamente verdadeiro — de forma muito óbvia, na minha opinião — no caso do magistral livro de Erich Auerbach, *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*, publicado nos Estados Unidos pela Princeton University Press há exatamente cinqüenta anos, nu-

ma tradução inglesa satisfatoriamente legível de Willard R. Trask.*

Como se pode julgar imediatamente pelo subtítulo, o alcance e a ambição do livro de Auerbach vão longe. O seu âmbito vai das obras-primas literárias de Homero e do Antigo Testamento até Virginia Woolf e Marcel Proust, embora por razões de espaço, como Auerbach diz em tom de desculpa no final do livro, ele tenha sido obrigado a deixar de fora grande parte da literatura medieval, bem como alguns autores modernos cruciais como Pascal e Baudelaire. Ele iria tratar da primeira em seu último livro, publicado postumamente, *Lingua literária e público no fim da Antiguidade latina e na Idade Média*, e do último em várias revistas e numa coletânea americana de seus ensaios, *Scenes from the drama of european literature*. Em todas essas obras, Auerbach preserva o mesmo estilo ensaístico de crítica, começando cada capítulo com uma longa citação de uma obra específica apresentada na língua original, seguida imediatamente por uma tradução útil, a partir da qual se desenrola uma detalhada *explication de texte* num ritmo descansado e ruminativo; esta, por sua vez, desdobra-se para formar um conjunto de comentários memoráveis sobre a relação entre o estilo retórico da citação e seu contexto sociopolítico, uma proeza que Auerbach consegue realizar com um mínimo de alarde e virtualmente sem referências eruditas. Ele explica, no capítulo final de *Mimesis*, que mesmo que tivesse desejado, não poderia ter empregado os recursos eruditos disponíveis, em primeiro lugar porque estava na Istambul do tempo da guerra quando o livro foi escrito, e não tinha acesso às bibliotecas de pesquisa ocidentais para realizar consultas; segundo, por-

*No Brasil, o livro foi publicado em 1971, em co-edição das editoras Perspectiva e Edusp, com numerosas reimpressões. (N. T.)

que se tivesse sido capaz de usar as referências de uma literatura secundária volumosíssima, o material o teria tragado e ele nunca teria escrito o livro. Assim, além dos textos primários que trazia consigo, Auerbach se baseou principalmente na memória e no que parece ser um talento interpretativo infalível para elucidar as relações entre os livros e o mundo a que pertencem.

Mesmo na tradução inglesa, a marca do estilo de Auerbach é um tom de calma serena e às vezes até elevada e suprema, transmitindo uma combinação de erudição sem espalhafato aliada com uma confiança paciente e amorosa na sua missão de erudito e filólogo. Mas quem era ele, e que tipo de formação e educação possuía para ser capaz de produzir essa obra de longevidade e influência verdadeiramente extraordinárias? Na época em que *Mimesis* foi publicado em inglês, ele já tinha 61 anos, filho de uma família de judeus alemães de Berlim, a cidade onde nasceu em 1892. Segundo o que se sabe, ele recebeu uma educação prussiana clássica, formando-se no renomado Französisches Gymnasium daquela cidade, isto é, uma escola secundária de elite em que as tradições alemãs e franco-latinas eram unidas de um modo muito especial. Obteve um doutorado em direito em Heidelberg em 1913 e depois serviu no exército alemão durante a Primeira Guerra Mundial, ao fim da qual abandonou o direito e obteve um doutorado em línguas românicas na Universidade de Greifswald. Geoffrey Green, autor de um livro importante sobre Auerbach, especulou que “a violência e o horror” da experiência de guerra podem ter causado a mudança na carreira, dos interesses jurídicos para os literários, das “vastas e impassíveis instituições legais da sociedade [...] para [uma investigação dos] padrões distantes e mutáveis dos estudos filológicos” (Green, 20-21).

Entre 1923 e 1929, Auerbach ocupou um cargo na Biblioteca Estatal Prussiana de Berlim. Foi então que reforçou a sua compreensão da vocação filológica e produziu duas obras capitais,

uma tradução alemã de *A ciência nova* de Giambattista Vico e uma monografia seminal sobre Dante, intitulada *Dante als Dichter der Irdischen Welt* (quando o livro foi publicado em inglês em 1961 como *Dante, Poet of the Secular World*, a palavra crucial, “*irdisch*”, ou mundano, foi traduzida por “secular”, termo bem menos concreto).^{*} A preocupação constante de Auerbach com esses dois autores italianos sublinha o caráter específico e concreto de sua atenção, tão diferente daquela apresentada pelos críticos contemporâneos que preferem o que é implícito ao que o texto realmente diz.

Em primeiro lugar, o pensamento de Auerbach está ancorado na tradição da filologia românica, o estudo daquelas literaturas que derivam do latim, mas que são, de um modo bem interessante, ideologicamente ininteligíveis sem a doutrina cristã da Encarnação (e, por conseguinte, a Igreja Romana) bem como seu suporte secular no Sacro Império Romano-Germânico. Um fator adicional foi o desenvolvimento, a partir do latim, das várias línguas vulgares, do provençal ao francês, italiano, espanhol e assim por diante. Longe de ser o estudo acadêmico árido das origens das palavras, a filologia, para Auerbach e eminentes contemporâneos seus como Karl Vossler, Leo Spitzer e Ernst Robert Curtius, era com efeito uma imersão em todos os documentos escritos disponíveis numa ou em várias línguas românicas, da numismática à epigrafia, da estilística à pesquisa de arquivistas, da retórica e da lei a uma idéia abrangente da literatura que incluía crônicas, epopéias, sermões, peças, ficções e ensaios. Inerentemente comparativa, a filologia românica no início do século XX derivava suas idéias metodológicas principais de uma tradição

principalmente alemã de interpretação que tem início com a crítica homérica de Friedrich August Wolf (1759-1824), continua com a crítica bíblica de Herman Schleiermacher, inclui algumas das obras mais importantes de Nietzsche (que era um filólogo clássico por profissão) e culmina na filosofia muitas vezes laboriosamente articulada de Wilhelm Dilthey.

Dilthey argumentava que o mundo dos textos escritos (do qual a obra-prima estética era o pilar central) pertencia à esfera da experiência vivida (*Erlebnis*), que o intérprete tentava recuperar por meio de uma combinação de erudição e intuição subjetiva (*Einfühlung*) no que constituía o espírito interior (*Geist*) da obra. As idéias de Dilthey sobre o conhecimento baseiam-se numa distinção inicial entre o mundo da natureza (e as ciências naturais) e o mundo dos objetos espirituais, e ele classificava a base do conhecimento desses últimos como uma mistura de elementos objetivos e subjetivos, *Geisteswissenschaft*, ou conhecimento dos produtos da mente ou espírito. Não há um verdadeiro equivalente inglês ou americano para esse campo (ainda que “estudo da cultura” seja uma aproximação imperfeita), que entretanto é um domínio acadêmico reconhecido nos países de língua alemã. No seu adendo posterior a *Minnesis* — os “Epilógomena” de 1953 —, Auerbach diz explicitamente que sua obra “surgiu dos temas e métodos da história intelectual e da filologia alemãs; não seria concebível em nenhuma outra tradição que não fosse a do romantismo alemão e de Hegel”.

Embora seja possível apreciar *Minnesis* pela bela e absorvente explicação de textos individuais, às vezes obscuros, é preciso desemaranhar seus vários antecedentes e componentes, muitos dos quais são totalmente desconhecidos dos leitores modernos, mas que Auerbach às vezes menciona de passagem e sempre assume como naturais ao longo de seu livro. O interesse de Auerbach ao longo de toda a sua vida pelo professor napolitano de

^{*} A observação do autor para o título da tradução inglesa vale também para a edição brasileira, traduzida a partir daquela versão: *Dante, poeta do mundo secular* (Rio de Janeiro: Topbooks, 1997). (N. T.)

eloquência e jurisprudência latinas Giambatista Vico é absolutamente central para a sua obra de crítico e filólogo. Na terceira edição — publicada postumamente em 1745 — de sua obra magna, *A ciência nova*, Vico formulou uma descoberta revolucionária, de espantoso poder e irradiação. Totalmente por conta própria, e como reação às abstrações cartesianas sobre idéias claras e distintas sem história e sem contexto, Vico argumenta que os seres humanos são criaturas históricas na medida em que criam a história, ou o que ele chamava “o mundo das nações”.

Assim, compreender ou interpretar a história só é possível porque “os homens a criaram”; desde que só podemos conhecer o que criamos (assim como apenas Deus conhece a natureza, porque foi Ele que a criou). O conhecimento do passado que nos chega na forma textual, diz Vico, só pode ser apropriadamente compreendido a partir do ponto de vista do criador desse passado que, no caso de escritores antigos como Homero, é primitivo, bárbaro, poético. No léxico privado de Vico, a palavra “poético” significa primitivo e bárbaro, vivido e verdadeiramente inventivo, porque os primeiros seres humanos não sabiam pensar racionalmente, mas podiam fantasiar com uma facilidade temerária e atraente. Examinando a épica homérica a partir da perspectiva de quando e por quem foi composta, Vico refuta gerações de intérpretes que tinham pressuposto que, por ser reverenciado por sua grande poesia épica, Homero também devia ser um sábio como Platão, Sócrates ou Bacon. Em vez disso, Vico demonstra que, selvagem e obstinada, a mente de Homero era poética, e que a sua poesia não era sábia ou filosófica, e sim bárbara, isto é, cheia de fantasia ilógica, deuses que eram tudo menos divinos, e homens como Aquiles e Pátroclo, que eram muito pouco nobres e extremamente petulantes.

Essa “mentalidade primitiva” foi a grande descoberta de Vico, e sua influência sobre o romantismo europeu e seu culto da

imaginação foram profundos. Vico também formulou uma teoria da coerência histórica, que mostrava como cada período par-tilhava na sua língua, arte, metafísica, lógica, ciência, lei e religião certas características que eram comuns e apropriadas para o seu surgimento: os tempos primitivos produzem conhecimentos primitivos, que era uma projeção da mente bárbara — imagens fantásticas de deuses baseadas no medo, na culpa e no terror —, e isso, por sua vez, deu origem a instituições como o casamento e o enterro dos mortos, que preservam a raça humana e lhe conferem uma história continuada. À era poética dos gigantes e bárbaros sucede-se a era dos heróis, e essa lentamente evolui para a era dos homens. Assim, a história e a sociedade humanas são criadas, num processo laborioso de desdobramento, desenvolvimento, contração e, o que é muito interessante, de representação. Cada era tem o seu próprio método, ou ótica, para ver e depois articular a realidade: Platão, portanto, desenvolve o seu pensamento *depois* do (e não durante o) período de imagens poéticas violentamente concretas por meio das quais Homero se expressava. A era da poesia deu lugar a um tempo em que um maior grau de abstração e discursividade racional se tornou dominante.

Todos esses desenvolvimentos ocorrem como um ciclo que vai das épocas primitivas às mais avançadas e degeneradas, para depois regressar às primitivas, diz Vico, segundo as modificações da mente humana, que cria e assim pode reexaminar a sua própria história do ponto de vista do criador. Essa é a principal idéia metodológica para Vico, bem como para Auerbach. Para sermos capazes de compreender um texto humanista, devemos tentar entendê-lo como se fôssemos o autor desse texto, vivendo a realidade do autor, passando pelo tipo de experiências intrínsecas à vida do autor, e assim por diante, tudo pela combinação de erudição e simpatia que é a marca da hermenêutica filológica. É desse modo que a linha entre os acontecimentos reais e as modifi-

cações de nossa própria mente reflexiva é embaçada em Vico, bem como nos inúmeros autores que foram por ele influenciados, como James Joyce. Mas essa deficiência talvez trágica do conhecimento e história humanos é uma das contradições não resolvidas do próprio humanismo, no qual o papel do pensamento na reconstrução do passado não pode ser nem excluído nem simplesmente identificado ao "real". Daí o subtítulo de Auerbach para *Mimesis*, "a representação da realidade", e as vacilações no livro entre a erudição e a intuição pessoal.

Na primeira parte do século XIX, a obra de Vico tinha se tornado tremendamente influente para os historiadores, poetas, romancistas e filólogos europeus, de Michelet e Coleridge a Marx e Joyce. O fascínio de Auerbach pelo historicismo de Vico (às vezes chamado de historicismo) norteou a sua filologia hermenêutica e permitiu que ele lesse textos como os de Santo Agostinho ou Dante do ponto de vista do autor, cuja relação para com o seu tempo era orgânica e integral, uma espécie de criação de si mesmo no contexto da dinâmica específica da sociedade num momento muito preciso de seu desenvolvimento. Além disso, a relação entre o crítico-leitor e o texto é transformada, de uma interrogação unilateral do texto histórico por uma mente totalmente estranha num tempo muito posterior a um diálogo empático de dois espíritos através das eras e das culturas, capazes de se comunicar entre si como inteligências anísimas e respeitadas e tentando compreender-se uma a partir da perspectiva da outra.

Ora, é perfeitamente óbvio que tal abordagem requer muita erudição, embora seja também claro que para os filólogos românicos alemães do início do século XX, com seu formidável conhecimento de línguas, história, literatura, direito, teologia e cultura geral, a mera erudição não era suficiente. Obviamente, ninguém poderia fazer as leituras básicas se não dominasse o latim, o grego, o hebraico, o provençal, o italiano, o francês e o espanhol,

além do alemão e do inglês, suas tradições, os autores canônicos, a política, as instituições e a cultura da época, bem como todas as suas artes interligadas. A educação de um filólogo tinha de levar muitos anos, embora no caso de Auerbach se fique com a impressão atraente de que ele não tinha pressa nenhuma em levar adiante os seus estudos. Ele obteve o seu primeiro emprego docente com uma cátedra na Universidade de Marburg em 1929; era o resultado de seu livro sobre Dante, que de muitas maneiras, creio eu, é a sua obra mais intensa e emocionante. Para além do aprendizado e do estudo, porém, o âmago do empreendimento hermenêutico devia desenvolver com o passar dos anos um tipo muito particular de simpatia para com textos de diferentes períodos e diferentes culturas. Para um alemão cuja especialidade era a literatura românica, essa simpatia assumia uma aparência quase ideológica, dado o longo período de inimizade histórica entre a Prússia e a França — o mais poderoso e competitivo de seus vizinhos e antagonistas. Como um especialista em línguas românicas, o erudito alemão tinha de escolher entre, de um lado, servir no Exército em nome do nacionalismo prussiano (o que Auerbach fez como soldado durante a Primeira Guerra Mundial) para estudar "o inimigo" com talento e intuição, como parte do continuado esforço de guerra, e, de outro, como foi o caso de Auerbach e seus pares, superar a belicosidade e o que agora chamamos de "o confronto de civilizações" com uma atitude hospitaleira e cordial de conhecimento humanista destinado a realinhar as culturas em guerra numa relação de mutualidade e reciprocidade.

A outra parte do comprometimento do filólogo românico alemão com o francês, o italiano e o espanhol, em geral, e com o francês, em particular, é especificamente literária. A trajetória histórica que constitui a espinha dorsal de *Mimesis* é a passagem da separação de estilos na Antiguidade clássica para a sua mistu-

ra no Novo Testamento, seu primeiro grande climax na *Divina Comédia*, de Dante, e sua apoteose máxima nos autores realistas franceses do século XIX, Stendhal, Balzac, Flaubert e por fim Proust. A representação da realidade é o tema de Auerbach, e ele tinha portanto de julgar onde e em que literatura ela foi representada com mais talento. Nos “Epllegomena”, ele explica que “na maioria dos períodos, as literaturas românicas são mais representativas da Europa do que, por exemplo, as germânicas. Nos séculos XII e XIII, a França sem dúvida assumiu o papel principal; nos séculos XIV e XV, a Itália apoderou-se dessa posição; a predominância voltou à França no século XVII, ali permaneceu durante a maior parte do século XVIII, ainda em parte do século XIX, quando precisamente se dá o nascimento e o desenvolvimento do realismo moderno (o mesmo vale para a pintura)” (570). Acho que Auerbach reduz a substancial contribuição inglesa em tudo isso, talvez um ponto cego na sua visão. Auerbach passa a afirmar que esses julgamentos não derivam de uma aversão à cultura germânica, mas antes de uma sensação de pesar por a literatura germânica “expressar [...] certas limitações de perspectiva no [...] século XIX” (571). Como veremos em breve, ele não especifica quais eram essas limitações, mas acrescenta que “por prazer e recreio” ainda preferia ler Goethe, Stifter e Keller aos autores franceses que estuda, chegando até a dizer certa vez, depois de uma extraordinária análise de Baudelaire, que absolutamente não o apreciava (571).

Para os leitores ingleses atuais, que associam a Alemanha principalmente com os crimes horrendos contra a humanidade e com o nacional-socialismo (a que Auerbach, com circunspecção, alude várias vezes em *Mimesis*), a tradição da filologia hermenêutica encarnada por Auerbach como especialista românico sinaliza um outro aspecto genuíno da cultura germânica clássica, a sua generosidade metodológica e, no que poderia parecer

uma contradição, a sua extraordinária atenção ao detalhe diminuto e local de outras culturas e línguas. O grande progenitor e mentor dessa atitude universalista, quase altruísta, é o Goethe que, na década que se seguiu a 1810, fascinou-se pelo islã, em geral, e pela poesia persa, em particular. Esse foi o período em que ele compôs os seus melhores e mais íntimos poemas de amor, o *Divã ocidental-oriental* de 1819, encontrando na obra do grande poeta persa Hafiz e nos versos do Alcorão não apenas uma nova inspiração lírica, que lhe permitia expressar uma sensação reavivada do amor físico, mas, como ele disse numa carta a seu bom amigo Zelter, a descoberta de como, na submissão absoluta a Deus, ele se sentia oscilar entre dois mundos, o seu próprio e o crenite muçulmano que estava quilômetros, até mundos, distante da Weimar europeia. Durante a década de 1820, esses pensamentos o aproximaram da convicção de que as literaturas nacionais tinham sido suplantadas pelo que ele chamava *Welthieratur*, literatura mundial, uma concepção universalista de todas as literaturas do mundo consideradas em conjunto, formando um todo sinfônico majestoso.

Para muitos estudiosos modernos — e eu me incluo entre eles —, a visão grandiosamente utópica de Goethe é considerada o fundamento do que devia se tornar o campo da literatura comparada, cuja lógica subjacente e talvez irrealizável era essa vasta síntese da produção literária do mundo que transcendia fronteiras e línguas, sem apagar absolutamente a individualidade e a concretude histórica de suas partes constituintes. Em 1951, Auerbach escreveu um ensaio reflexivo e maduro intitulado “Filologia da literatura mundial”, num tom um tanto pessimista, porque ele sentia que com a maior especialização do conhecimento desenvolvida depois da Segunda Guerra Mundial, a dissolução das instituições educacionais e profissionais em que tinha sido educado e a emergência de “novas” literaturas e línguas não eu-

ropéias, o ideal goethiano talvez tivesse se torrado inválido ou insustentável. Mas, na maior parte da sua vida de filólogo românico, ele foi um homem com uma missão, uma missão europeia (eurocêntrica) é verdade, mas algo em que ele acreditava profundamente pela ênfase na unidade da história humana, pela possibilidade que proporcionava de compreender Outros inamistosos e talvez até hostis apesar da belicosidade entre os nacionalismos e as culturas da era moderna, e pelo otimismo com que se podia entrar na vida interior de um autor ou época histórica distantes, sempre, é claro, com uma consciência sadia da insuficiência do conhecimento e das limitações de perspectiva.

Essas nobres intenções não puderam, entretanto, salvar a sua carreira depois de 1933. Em 1935, ele foi forçado a abandonar o seu cargo em Marburg, vítima das leis raciais nazistas e de uma atmosfera de cultura de massa cada vez mais xenófoba, dominada pela intolerância e pelo ódio. Alguns meses mais tarde, foi-lhe oferecido um cargo para ensinar literaturas românicas na Universidade Estatal de Istambul, onde alguns anos antes Leo Spitzer também ensinara. Foi enquanto estava em Istambul, Auerbach nos conta nas páginas finais de *Mimesis*, que ele escreveu e terminou o livro, publicado na Suíça um ano depois do fim da guerra. E mesmo que o livro seja de muitas maneiras uma calma afirmação da unidade e dignidade da literatura europeia em toda a sua multiplicidade e dinamismo, é também um livro de contrariedades e até contradições que precisam ser levadas em consideração para que ele seja lido e compreendido de maneira apropriada. Essa atenção rigorosamente exigente para com os dados particulares, os detalhes, a individualidade é a razão pela qual *Mimesis* não é principalmente um livro que forneça aos leitores conceitos títeis, que, no caso de exemplos como a Renascença, o barroco, o romantismo ou outros gêneros, não são exa-

tos, mas pouco científicos, bem como finalmente imprestáveis. “A nossa precisão [como filólogos]”, diz ele,

tem relação com o particular. Ao lado da revelação de um novo material e de um grande refinamento de métodos na pesquisa individual, o progresso das artes históricas nos últimos dois séculos consiste sobretudo numa formação de julgamento marcada pela perspectiva, que torna possível conceder às várias épocas e culturas as suas próprias pressuposições e visões. Lutar ao máximo para a descoberta dessas últimas, e desconsiderar como não histórica e dileitante toda avaliação absoluta dos fenômenos que seja introduzida a partir do exterior. (Auerbach, 1969, 15-16)

Assim, apesar de toda a sua erudição e autoridade formidável, *Mimesis* é também um livro pessoal — disciplinado, sim, mas não autocrático ou pedante. Considerem, em primeiro lugar, que mesmo que *Mimesis* seja o produto de uma educação extraordinariamente completa e esteja saturado de uma interioridade e familiaridade sem paralelo com a cultura europeia, é o livro de um exilado, escrito por um alemão afastado de suas raízes e de seu meio ambiente nativo. Auerbach não parece ter hesitado, entretanto, na sua lealdade para com sua formação prussiana ou seu sentimento de que sempre esperava voltar à Alemanha. “Sou um prussiano de credo judaico”, escreveu sobre si mesmo em 1921, e, apesar de sua existência posterior na diáspora, ele não parece ter duvidado quanto ao lugar a que realmente pertencia. Os amigos e colegas americanos relatam que, até a sua doença final e morte, em 1957, ele procurava um meio de voltar para a Alemanha. Ainda assim, depois de todos aqueles anos em Istambul, iniciou uma nova carreira pós-guerra nos Estados Unidos, passando algum tempo no Instituto de Estudos Avançados em Princeton e como

professor na Universidade Estadual da Pensilvânia, antes de ingressar em Yale na cátedra Sterling de Filologia Românica, em 1956.

O judaísmo de Auerbach é algo sobre o qual só se pode especular, porque, no seu modo tipicamente reticente, ele não se refere diretamente a isso em *Mimesis*. Supõe-se, por exemplo, que os vários comentários, intermitentes em todo o livro, sobre a modernidade de massas e sua relação, entre outras coisas, com o poder de romper barreiras dos escritores realistas franceses do século XIX (os Goncourt, Balzac e Flaubert) e “a crise tremenda” que causou são introduzidos com a intenção de comover, sugerindo o mundo ameaçador e o modo como esse mundo afeta a transformação da realidade e, conseqüentemente, do estilo (o difícil detectar uma combinação de orgulho e distância, quando ele descreve o surgimento do cristianismo no mundo antigo como o produto do trabalho missionário prodigioso realizado pelo apóstolo Paulo, um judeu da diáspora convertido a Cristo. O paralelo com a sua própria situação de um não-cristão explicando as realizações do cristianismo é evidente, mas também é visível a ironia de que, ao agir assim, ele se afasta ainda mais de suas raízes. Acima de tudo, entretanto, na caracterização marcantemente poderosa e estranhamente íntima de Dante, o grande poeta cristão e tomista — que emerge das páginas de *Mimesis* como a figura seminal da literatura ocidental —, o leitor é inevitavelmente conduzido ao paradoxo de um erudito judeu prussiano no exílio turco, muçulmano, não-europeu, lidando (talvez até fazendo prestações) com um conjunto de antinomias de muitas maneiras inconciliáveis, que ele parece ordenar de forma mais benigna do que sugere o seu antagonismo mútuo, mas que jamais perdem a sua oposição recíproca. Auerbach acredita firmemente nas transformações dinâmicas, bem como nas sedimentações profundas da história: sim, o judaísmo tornou o cristianismo possí-

vel por meio de Paulo, mas o judaísmo continuou e continua diferente do cristianismo. Da mesma forma, diz ele numa passagem melancólica em *Mimesis*, as paixões coletivas continuarão as mesmas quer nos tempos romanos, quer sob o nacional-socialismo. O que torna essas mediações tão pungentes é um senso outonal, mas inequivocamente autêntico da missão humanista, que é tanto trágica como esperançosa. Voltarei a essas questões mais tarde.

Penso que vale a pena realçar alguns dos aspectos mais pessoais de *Mimesis*, porque de muitas maneiras a obra é e deve ser lida como um livro não convencional. Claro que tem a gravidade manifesta do Livro Importante, mas, como notei acima, não é absolutamente um livro de fórmulas, apesar da relativa simplicidade de suas teses principais sobre o estilo literário na literatura ocidental. Na literatura clássica, diz Auerbach, o estilo alto era usado para os nobres e os deuses, que podiam ser tratados de forma trágica, o estilo baixo era principalmente para os indivíduos cômicos e mundanos, talvez até para os idílicos, mas a idéia da vida humana cotidiana ou terrena como algo a ser representado num estilo apropriado a suas características não existe de modo geral antes do cristianismo. Tácito, por exemplo, simplesmente não se interessa por falar sobre o cotidiano ou representá-lo, por mais que seja um excelente historiador. Se voltamos a Homero, como Auerbach faz no célebre primeiro capítulo de *Mimesis*, muito reproduzido em antologias, o estilo é paratático, isto é, trata a realidade como uma linha de “fenômenos acabados, uniformemente iluminados, definidos temporal e espacialmente, ligados entre si, sem interstícios, num primeiro plano [na parataxe, palavras e frases se adicionam, em vez de se subordinar, umas às outras]; pensamentos e sentimentos expressos; acontecimentos que se desenvolvem com muito vagar e pouca tensão” (9). Assim, quando analisa a volta de Ulisses a Ítaca, Auerbach observa co-

mo o autor simplesmente narra a sua recepção e reconhecimen-
to pela velha ama Euricléia, que o reconhece no momento em
que lava os seus pés pela cicatriz da infância que ele possui: o pas-
sado e o presente estão em pé de igualdade, não há suspense, e
tem-se a impressão de que nada é ocultado, apesar da inerente
preença do episódio, com os pretendentes intronizados de Pe-
nlope movendo-se ao redor, querendo matar o marido que re-
gressa.

Por outro lado, a consideração de Auerbach a respeito da
história de Abraão e Isaac no Antigo Testamento demonstra be-
lamente como ela

é como um silencioso andar através do indeterminado e do pro-
visório, uma contenção do fôlego. [...] a tensão opressiva existe.
[...] No relato bíblico também se fala; mas o discurso não tem, co-
mo em Homero, a função de manifestar ou exteriorizar pensa-
mentos. Antes pelo contrário: tem a intenção de aludir a algo im-
plicito, que permanece inexpresso [...] só é acabado formalmente
aquilo que nas manifestações interessa à meta da ação, o restante
fica na escuridão. Os pontos culminantes e decisivos para a ação
são os únicos a serem salientados; o que há entre eles é inconsis-
tente; tempo e espaço são indefinidos e precisam de interpretação;
os pensamentos e os sentimentos permanecem inexpressos; só são
sugeridos pelo silêncio e por discursos fragmentários. O todo, di-
rígido com máxima e ininterrupta tensão para um destino e, por
isso mesmo, muito mais unitário, permanece enigmático e carre-
gado de segundos planos. (7-9)

Além disso, esses contrastes podem ser vistos nas representa-
ções de seres humanos, em Homero, como heróis "que acordam
toda manhã como se fosse o primeiro dia de sua vida", enquanto
as figuras do Antigo Testamento, inclusive Deus, são carregadas

com a implicação de que se estendem nas profundezas do tempo,
espaço e consciência, portanto, do caráter, requerendo assim do
leitor um ato de atenção muito mais concentrado e intenso.

Uma grande parte do charme de Auerbach como crítico é
que, longe de parecer pesado e pedante, ele transpira um senso
de busca e descoberta, cujas alegrias e incertezas partilha despre-
tensiosamente com o seu leitor. Nelson Lowry Jr., um seu colega
mais jovem em Yale, escreveu apropriadamente numa nota me-
morial sobre a qualidade auto-instrutiva da obra de Auerbach:

Ele era o seu melhor professor e aluno. Esse processo continua na
nossa cabeça, e dele podemos nos tornar publicamente conscien-
tes a ponto de reproduzir parte de seu primeiro desenvolvimento
dramático. O importante é *como* atingimos o objetivo, por que pe-
rigos, erros, encontros fortuitos, sonos ou lapsos da mente, por
que intuições alcançadas às custas de muito tempo e paixão e pa-
ra que formulações obtidas com grande esforço em face da histó-
ria... Auerbach tinha a capacidade de começar com um único tex-
to sem afetar modestia, explicá-lo com um frescor que poderia
passar por ingenuidade, evitar fazer meras conexões temáticas ou
arbitrárias, e ainda assim começar a trançar tecidos amplos a par-
tir de um único tear. (Lowry, 318)

Como demonstram os "Epilegomenoná" de 1953, entretan-
to, Auerbach era inflexível (se não feroz) em refutar críticas a seus
argumentos; há uma troca de idéias especialmente acerba com
seu colega romanista, Ernst Robert Curtius, que mostra os dois
formidáveis eruditos batendo-se de modo um tanto beligerante.

Acho que não é um exagero dizer que, como Vico, Auerbach
foi no fundo um autodidata, guiado nas suas diversas explora-
ções por um punhado de temas profundamente concebidos e
complexos com os quais ele trançava o seu amplo tecido, que não

era inconsútil nem fiado sem esforço. Em *Mimesis*, ele adere resolutamente à sua prática de trabalhar a partir de fragmentos desconectados; cada um dos capítulos do livro é marcado não só por um novo autor, que tem pouca relação manifesta com os fragmentos anteriores, mas também por um novo início em termos de perspectiva e panorama estilístico do autor, por assim dizer. A “representação” da realidade é compreendida por Auerbach como uma apresentação dramática ativa de como cada autor realmente percebe os seres, dá vida às personagens, esclarece o seu mundo; claro que isso explica por que, ao lermos o livro, somos compelidos pela sensação de revelação que Auerbach nos propicia, quando ele por sua vez reapresenta, interpreta e, a seu modo desprezioso, até parece estar encenando a transmutação de uma realidade grosseira em linguagem e vida nova.

Um tema capital aparece rapidamente no primeiro capítulo: a noção de Encarnação, uma idéia centralmente cristã, e claro, cuja pré-história na literatura ocidental Auerbach localiza enghosamente no contraste entre Homero e o Antigo Testamento. A diferença entre o Odisseu de Homero e o Abraão da Bíblia é que o primeiro está imediatamente presente e não exige nenhuma interpretação, nenhum recurso à alegoria ou a explicações complicadas. Diametralmente oposta encontra-se a figura de Abraão, que encarna “doutrina e a promessa” e delas está imbuída. Essas são “indissoluvelmente [nele] fundidas” e “por isso têm um caráter recôndito e obscuro, contém um segundo sentido, oculto” (12). E esse segundo significado só pode ser recuperado por um ato muito particular de interpretação, que, na principal obra que produziu em Istantbul antes de publicar *Mimesis* em 1946, Auerbach descreveu como interpretação figural. (Eu me refiro aqui a “Figura”, o longo ensaio um tanto técnico publicado em 1944 e agora disponível em *Scenes from the drama of european literature*).

Este é um outro momento em que Auerbach parece estar negociando entre os componentes judaicos e europeus (portanto cristãos) de sua identidade. Basicamente, a interpretação figural desenvolveu-se quando os primeiros pensadores cristãos como Tertuliano e Santo Agostinho se sentiram impelidos a conciliar o Velho e o Novo Testamentos. As duas partes da Bíblia eram a palavra de Deus, mas como estavam relacionadas, como podiam ser lidas, por assim dizer, em conjunto, dada a diferença muito considerável entre a antiga revelação judaica e a nova mensagem que emana da Encarnação cristã?

A solução a que chegaram, segundo Auerbach, é a noção de que o Antigo Testamento prefigura profeticamente o Novo Testamento, que por sua vez pode ser lido como uma compreensão ou interpretação figural e, ele acrescenta, carnal (daí encarnada, real, terrena) do Antigo Testamento. O primeiro acontecimento ou figura é “real e histórico, anunciando outra coisa que é também real e histórica”. Por fim começamos a ver, como a própria interpretação, que a história não se move apenas para a frente, mas também para trás, conseguindo em cada oscilação entre as eras alcançar um realismo maior, uma “espessura” mais substancial (para usar um termo da descrição antropológica corrente), um grau mais elevado de verdade.

No cristianismo, a doutrina central é a do Logos misterioso, a Palavra feita carne, o Deus feito homem, e assim, literalmente, encarnado. Mas até que ponto é mais satisfatória a nova idéia de que os tempos pré-cristãos podem ser lidos como uma vaga figura (*figura*) do que realmente viria a acontecer? Auerbach cita um clérigo do século XVI, que diz que

“aquela figura [uma personagem ou episódio no Antigo Testamento que profetiza algo comparável no Novo Testamento], sem a qual nenhuma letra do Velho Testamento subsiste, precisamente no No-

vo permanece de forma mais eficaz"; e, por esta mesma época [continua Auerbach] uma passagem nos escritos do bispo Avito de Viena [...] fala do Juízo Final: assim como Deus, ao matar os primogênitos no Egito, poupou as casas marcadas com sangue, possa Ele também reconhecer e poupar os fiéis pelo signo da Eucaristia: *Tu cognosce tuam salvanda in plebe figuram* [Tu reconheces tua própria figura no povo que deve ser salvo]. (1997, 40-41)

Um último aspecto muito difícil da *figura* precisa ser apontado. Auerbach afirma que o próprio conceito de *figura* também funciona como um meio-termo entre a dimensão literal-histórica e, para o autor cristão, o mundo da verdade, *veritas*. Assim, em vez de transmitir apenas um significado neutro para um episódio ou personagem no passado, no seu segundo sentido mais interessante *figura* é a energia intelectual e espiritual que faz a ligação entre o passado e o presente, a história e a verdade cristã, que é tão essencial para a interpretação. "Nessa conexão", afirma Auerbach, "[*figural*] é equivalente a *spiritus* ou *intellectus spiritalis*, algumas vezes substituído por *figuralthas*" (1997, 42). Assim, apesar de toda a complexidade de seu argumento e das minúcias freqüentemente enigmáticas que apresenta, Auerbach, acredito, está nos transportando de volta ao que é uma doutrina essencialmente cristã para os crentes, mas também um elemento crucial do poder intelectual e vontade *humanos*. Nisso ele segue Vico, que considera toda a história humana e diz, "a mente criou tudo isso", uma afirmação que audaciosamente reafirma, mas que também em algum grau solapa, a dimensão religiosa que dá crédito ao divino.

A própria vacilação de Auerbach entre o seu apreço extraordinariamente erudito e sensível pelas complexidades do simbolismo e doutrina cristãos e o seu resolutivo secularismo (e talvez também a sua própria formação judaica), o seu foco firme sobre

o terreno, o histórico, o mundano, confere a *Mimesis* um tipo muito fecundo de tensão interna. É certamente a obra mais perfeita que possuímos sobre os efeitos milenares do cristianismo sobre a representação literária. Mas o livro também exulta diante da força singular e do gênio individual, de forma muito manifesta nos capítulos sobre o virtuosismo verbal em Dante, Rabelais e Shakespeare. Como veremos num momento, a criatividade desses autores compete com a de Deus em estabelecer o humano num cenário eterno e temporal. Tipicamente, entretanto, Auerbach opta por expressar essas idéias como parte integrante de sua busca interpretativa em curso no livro: assim, ele não desperdiça tempo explicando-a metodologicamente, mas deixa que surja da própria história da representação da realidade, quando *ela* começa a adquirir densidade e alcance. É bom lembrar que, como seu ponto de partida para a análise (que num ensaio posterior ele discutiu como *Ansatzpunkt*), Auerbach sempre volta ao texto e ao meio estilístico usado pelo autor para representar a realidade. Essa escavação do significado semântico é virtuosisticamente muito evidente no ensaio *Figura* e naqueles brilhantes estudos mais curtos em que se faz um exame fecundo de expressões singulares como "*la cour et la ville*", que contém toda uma biblioteca de significados que iluminam a sociedade e a cultura francesa do século XVII.

Três momentos seminais na trajetória de *Mimesis* devem ser agora discutidos com algum detalhe. O primeiro se encontra no segundo capítulo do livro, "Fortunata", cujo ponto de partida é uma passagem do autor romano Petrónio seguida por outra de Tácito. Os dois homens tratam os seus temas a partir de um ponto de vista unilateral, o de escritores preocupados em manter a rígida ordem social das classes alta e baixa. Os personagens ricos e importantes recebem toda a atenção, enquanto as pessoas comuns ou vulgares são relegadas à insignificância e à obscuridade. Depois

de ter ilustrado as insuficiências dessa separação clássica dos estilos em alto e baixo, Auerbach desenvolve um maravilhoso contraste com aquele doloroso episódio noturno no Evangelho de São Marcos, quando, de pé no pátio do palácio do Sumo Sacerdote, cheio de criadas e soldados, Simão Pedro nega a sua relação com o prisioneiro Jesus. Uma passagem particularmente eloquente de *Mimesis* merece ser citada:

A primeira vista já se percebe que aqui não se pode falar em divisão de estilos. A cena, que pela sua localização e *dramatis personae* — considere-se especialmente o seu baixo nível social — é essencialmente realista, apresenta a mais profunda problematidade e tragicidade. Pedro não é mera figura acessória que serve apenas de *illustratio*, como os soldados Vibuleno e Percênio [em Tácito], apresentados como simples pátios e tratantes, mas é, no mais elevado, profundo e trágico dos sentidos, uma imagem do homem. Evidentemente, essa mistura dos campos estilísticos não implica intenção artística alguma, mas se baseia, primordialmente, no caráter dos escritos juden-cristãos, manifestando-se com maior deslumbramento e evidência na encarnação de Deus num homem do mais baixo nível social, na sua peregrinação pela Terra entre homens comuns e circunstâncias ordinárias e na sua paixão ignominiosa, segundo os conceitos terrenos, influenciando, evidentemente, de maneira mais decisiva, os próprios conceitos do trágico e do sublime. [...] Pedro, a cujo próprio relato remontaria a narração, era um pescador da Galiléia, da mais simples origem e educação. [...] Pedro é convocado, da vulgar quotidianidade da sua vida, para desempenhar o mais portentoso dos papéis; aqui, a sua aparição, assim como aliás tudo o que tem a ver com a prisão de Jesus, não passa, no contexto histórico-universal do Império Romano, de um incidente provinciano, um acontecimento local sem nenhum significado, ao qual ninguém, a não ser as pessoas imedia-

tamente envolvidas, presta atenção; contudo, quanto importante, em relação à vida normal de um pescador do lago de Genesaret. (35-36)

Auerbach passa então sem pressa a detalhar o “movimento de pêndulo”, as oscilações na alma de Pedro entre o sublime e o medo, a fé e a dúvida, a coragem e a derrota, para mostrar que essas experiências são radicalmente incompatíveis com “o estilo sublime da literatura antiga clássica”. Isso ainda deixa em aberto a questão de por que essa passagem nos comove, dado que na literatura clássica pareceria apenas como farsa ou comédia.

Porque apresenta algo que nem a poesia nem a historiografia antigas jamais apresentaram: o surgimento de um movimento espiritual nas profundezas do povo comum, em meio aos acontecimentos ordinários e contemporâneos, que ganhava, assim, uma significação que nunca lhes coube na literatura antiga. Desperta perante os nossos olhos “um novo coração e um novo espírito”. Tudo isto se aplica não só à negação de Pedro, mas a todos os acontecimentos narrados no Novo Testamento. (36)

O que Auerbach nos capacita a ver neste ponto é um mundo que, por um lado, é inteiramente real, comum, identificável quanto ao lugar e às circunstâncias, mas que, por outro lado, “é sacudido em seus alicerces, modifica-se e renova-se perante os nossos olhos” (37).

O cristianismo destrói o equilíbrio clássico entre os estilos alto e baixo, assim como a vida de Jesus destrói a separação entre o sublime e o cotidiano. O que é posto em movimento como resultado é a busca de um novo pacto literário entre o escritor e o leitor, uma nova síntese ou mistura entre estilo e interpretação que será adequada para a volatilidade perturbadora dos aconte-

cimentos mundanos no cenário muito mais grandioso aberto pela presença histórica de Cristo. Para esse fim, a enorme realização de Santo Agostinho, ligado como ele estava ao mundo clássico pela sua educação, reside no fato de ter sido ele o primeiro a perceber que a Antiguidade clássica tinha sido superada por um mundo diferente, que requeria “um novo *sermo humilis*, um estilo baixo do tipo que seria aplicável somente à sátira e à comédia, mas que ora se estende muito além do seu território original, atingindo o mais elevado e o mais profundo, até o sublime e o eterno” (62). O problema torna-se então como relacionar entre si os acontecimentos discursivos e sequenciais da história humana dentro da nova revelação figurial que triunfou sobre a sua predecessora, e depois encontrar uma linguagem adequada para essa tarefa, dado que, depois da queda do Império Romano, o latim já não era a língua franca da Europa.

Auerbach faz com que sua escolha de Dante para representar o segundo momento seminal na história literária ocidental pareça emocionantemente certa. Leia-se lenta e reflexivamente o capítulo 8 de *Mimesis*. “Farinata e Cavalcante” é um dos grandes momentos na literatura crítica moderna, uma encarnação magistral, quase vertiginosa, das próprias idéias de Auerbach sobre Dante: que a *Divina Comédia* sintetizava o eterno e o histórico por causa do gênio de Dante, e que o seu uso da língua italiana popular (ou vulgar) permitiu num certo sentido a criação do que viemos a chamar literatura. Não vou tentar resumir a análise de Auerbach sobre uma passagem do canto 10 do *Inferno*, em que Dante, o peregrino, e Virgílio, o seu guia, são abordados por dois florentinos que conheciam Dante de Florença, mas que estão agora confinados no Inferno, prolongando no mundo do além a rivalidade destrutiva entre guelfos e gibelinos: os leitores devem experimentar essa análise deslumbrante por si mesmos. Auerbach observa que os setenta versos que ele focaliza são incrível-

mente compactados, contendo nada menos do que quatro cenas separadas, bem como um material mais variado do que qualquer outro até então discutido em *Mimesis*. O que particularmente subjuga o leitor é que o italiano de Dante no poema é, como diz Auerbach assertivamente, “um milagre quase inacreditável”, usado pelo poeta para “redescobrir o mundo” (159).

Em primeiro lugar, há na linguagem a combinação de “sublimidade e trivialidade que, medida pelos padrões da Antiguidade, é monstruosa”. Depois há a sua imensa força, sua “grandeza repulsiva, amíúde detestável”, segundo Goethe, por meio da qual o poeta usa o vernáculo para representar “o choque entre as duas tradições” — a antiga [...] e a cristã [...] — do que neste poderoso temperamento [de Dante] consciente de ambas, pois sua aspiração à tradição antiga não implica abandonar a outra; em nenhum lugar a mistura de estilos chega tão perto da ruptura de estilos” (160-161). Depois, há a sua abundância de material e estilos, tudo tratado no que Dante afirmava ser “a linguagem popular cotidiana” (162), que permitia um realismo que gera descrições dos mundos clássico, bíblico e cotidiano, e “não se movimentam dentro de uma só ação, mas numa pletora de ações que se revelam nos mais diferentes níveis de tom” (164). E finalmente Dante consegue realizar por meio de seu estilo uma combinação de passado, presente e futuro, pois os dois florentinos que se levantam de seus túmulos ardentes para abordar Dante de forma tão peremptória estão de fato mortos, mas parecem continuar a viver de algum modo no que Hegel chamava uma “existência sem mudanças”, notavelmente desprovida quer de história, quer de memória e facticidade. Tendo sido julgados pelos seus pecados e colocados em seu lugar abrasador no reino dos condenados, Farinata e Cavalcante são vistos no momento em que “abandonamos o mundo terreno; estamos num lugar eterno, e, todavia, encontramos nele aparências e acontecimentos concretos. Isto é

diferente daquilo que aparece e acontece na Terra, e, contudo, está evidentemente relacionado com ele numa relação estrita e necessária” (168).

O resultado é “uma tremenda concentração [no estilo e visão de Dante] das mesmas; torna-se visível uma imagem muito exacerbadada, fixada para a eternidade numa medida tremenda da essência individual de cada um, tal como não poderia ser encontrada, com tanta pureza e nitidez, em nenhum momento da vida terrena de outrora” (167). O que fascina Auerbach é a tensão crescente dentro do poema de Dante, quando pecadores eternamente condenados insistem em apresentar os seus casos e aspiram à realização de suas ambições, mesmo permanecendo fixados no lugar a eles atribuído pelo julgamento divino. Daí o senso de fidelidade e sublimidade verídico simultaneamente pela “historicidade terrena” do *Inferno*, que no final sempre aponta para a rosa branca do *Paradiso*. Assim “o além é eterno e é também fenômeno; inatamente sempiterno, mas também pleno de historicidade” (171). Para Auerbach, portanto, o grande poema de Dante exemplifica a abordagem figurar, o passado realizado no presente, o presente prefigurando bem como agindo como uma espécie de redenção eterna, a totalidade testemunhada por Dante o peregrino, cujo gênio artístico condensa e converte o drama humano em aspecto do divino.

O refinamento da própria escrita de Auerbach sobre Dante é verdadeiramente estimulante de se ler, não apenas por causa de suas percepções complexas, cheias de paradoxo, mas também, quando se aproxima o fim do capítulo, por causa da audácia nietzschiana de sua intuição, arriscando-se freqüentemente em direção ao indizível e ao inexprimível, além dos limites normais ou, quanto a isso, até divinamente fixados. Tendo estabelecido a natureza sistemática do universo de Dante (estruturado pela cosmologia teocrática de São Tomás de Aquino), Auerbach sugere

que, apesar de todo o seu investimento no eterno e imutável, a *Divina Comédia* tem ainda mais sucesso ao representar a realidade como basicamente humana. Nessa imensa obra de arte, “a figura do ser humano coloca-se à frente da figura de Deus” (175), e apesar da conivência cristã de Dante de que o mundo se faz coe-rente por uma ordem universal sistemática, “a indestrutibilidade do ser humano total, histórico e individual, baseada na ordem divina, dirige-se contra a ordem divina; põe a mesma a seu serviço e a obscurece” (175). Vico, o grande predecessor de Auerbach, tinha flertado com a ideia de que a mente humana cria o divino, e não o contrário, mas vivendo sob a proteção da Igreja na Nápoles do século XVII, Vico embrulhou a sua proposição desafiadora em todas as espécies de fórmulas que pareciam preservar a história para a divina Providência, e não para a criatividade e engenhosidade humanas. Escolhendo Dante para promover a tese radicalmente humanista, Auerbach trata com cuidado da ontologia católica do grande poeta como uma fase transcendida pelo realismo da épica cristã, que é apresentada como “ontogênica”, isto é, “averiguamos, [...] no ser atemporal, a história da vida interior do homem” (175).

Mas a realização cristã e pós-cristã de Dante não poderia ter sido alcançada sem a sua imersão no que ele herdou da cultura clássica: a capacidade de delinear figuras humanas de forma clara, dramática e vigorosa. Na visão de Auerbach, a literatura ocidental depois de Dante recorre ao seu exemplo, mas raras vezes chega a ser tão intencionalmente convincente na sua variedade, no seu realismo dramático e na universalidade perfeita como ele foi. Sucessivos capítulos de *Mimesis* tratam de textos medievais e do início da Renascença como desvios da norma dantesca, alguns deles, como os *Ensaíos* de Montaigne, enfatizando a experiência pessoal às custas do todo sinfônico, outros, como as obras de Shakespeare e Rabelais, transbordando com uma verve e talento lin-

güísticos que suplantam a representação realista nos interesses da própria linguagem. Personagens como Falstaff ou Pantagruel são delineados de maneira realista até um certo grau; mas tão ou mais interessante que seu caráter vívido são os efeitos luxuriantes do estilo do autor. Não é uma contradição dizer que isso não poderia ter acontecido sem o surgimento do humanismo, nem sem as grandes descobertas geográficas do período: ambos têm o efeito de expandir o alcance potencial da ação humana, enquanto também continuam a assentá-la em situações terrenas. Auerbach diz que as peças de Shakespeare, por exemplo, prenunciavam

uma base universal, que se tece constantemente a si própria, se renova e está internamente ligada em todas as suas partes, de onde tudo isto flui e que torna impossível isolar qualquer acontecimento ou um nível estilístico. A figurabilidade comum, claramente delimitada, de Dante, dentro da qual tudo chegará a prestar contas no além, no reino definitivo de Deus, e no qual as pessoas só no além atingem a sua plenitude final, não mais existe. (291)

A partir desse ponto, a realidade é completamente histórica, e ela, em vez do Além, tem de ser lida e compreendida segundo leis que evoluem lentamente. A interpretação figurativa tomou por ponto de origem a palavra sagrada, ou Logos, cuja encarnação no mundo terreno tornou-se possível pela figura de Cristo, um ponto central, por assim dizer, para organizar a experiência e compreender a história. Com o eclipse do divino pressagiado no poema de Dante, uma nova ordem começa lentamente a se afirmar, e assim a segunda metade de *Mimesis* traça laboriosamente a ascensão do historicismo, um modo holístico e dinâmico de representar a história e a realidade a partir de múltiplas perspectivas. Permitam-me citá-lo longamente sobre o tema:

O modo de observar a vida do ser humano e da sociedade humana é fundamentalmente o mesmo, quer se trate de assuntos do passado ou do presente; uma modificação do modo de observar a história, necessariamente, se transfere, sem demora, à observação dos assuntos presentes. Quando se reconhece que as épocas e sociedades não devem ser julgadas segundo uma concepção modelar daquilo que é absolutamente digno de esforço, mas segundo as suas próprias pressuposições; quando se contam entre estas pressuposições não mais somente as naturais, como clima e solo, mas também as espirituais e históricas; se, desta forma, desperta o senso da eficiência das forças históricas, da incomparabilidade dos fenômenos históricos e da sua constante mobilidade; quando se adquire o conceito da unidade vital das épocas, de tal forma que cada uma delas apareça como uma unidade cuja essência se reflete em todas as suas formas fenomênicas; quando, finalmente, se impõe a convicção de que o importante do acontecimento não é apreensível mediante conhecimentos abstratos e gerais, e de que o material para tanto não deve ser procurado somente nas partes elevadas da sociedade e nas ações capitais ou públicas, mas também na arte, na economia, na cultura material e espiritual, nas profundezas do dia-a-dia do povo, porque só lá pode ser apreendido o verdadeiramente peculiar, o que é intimamente móvel, o que tem validade universal, tanto num sentido mais concreto quanto num sentido mais profundo; então é de esperar que tais noções sejam também aplicadas à atualidade, de tal forma que também ela apareça como incomparavelmente peculiar, movimentada por forças internas e em constante desenvolvimento; quer dizer, como um pedaço de história, cujas profundezas quotidianas e cuja estrutura interna de conjunto se tornam interessantes, tanto no seu surgimento quanto na sua direção evolutiva. (395)

Auerbach nunca perde de vista as suas idéias de partida sobre a separação e a mistura de estilos, de que modo, por exem-

pio, o classicismo na França regressou à voga dos modelos antigos e do estilo nobre, e o romantismo alemão do final do século XVIII derrubou essas normas por meio de uma reação hostil a tais regras em obras de sentimento e paixão. Ainda assim, num raro momento de julgamento severo, Auerbach mostra que, longe de usar as vantagens do historicismo para representar a complexidade e a mudança social que estavam se apoderando da realidade contemporânea, a cultura alemã do início do século XIX (com a exceção de Marx) afastou-se do historicismo por medo do futuro que, para a Alemanha, sempre parecia estar invadindo a cultura a partir do exterior, em formas como a revolução, a agitação civil e a derrubada da tradição.

Goethe recebe o tratamento mais duro, ainda que sabemos que Auerbach amava a sua poesia e o lia com o maior prazer. Não acho que seja um exagero deprender do tom um tanto carregado do capítulo 17 de *Minnesis* ("O músico Miller") que Auerbach — na severa condenação da aversão goethiana a subleverages e à própria mudança, do seu gosto pela cultura aristocrática e do seu entranhado desejo de livrar-se das "ocorrências revolucionárias" que ocorriam por toda a Europa — não estava discutindo uma simples falha de percepção, mas um viés profundo da cultura alemã que conduzia aos horrores do presente. Talvez Auerbach tenha feito Goethe representar coisas demais. Mas, não tivesse ele se afastado do presente e em vista do muito que Goethe poderia ter feito para levar a cultura alemã ao presente dinâmico, Auerbach especula que a Alemanha poderia ter sido integrada "na nova realidade em gestação na Europa e no mundo poderia ter sido preparada mais calmamente, conformada com menor sujeição à insegurança e à violência" (403).

À época em que essas linhas pesadas e alusivas foram escritas, no início da década de 1940, a Alemanha havia desencadeado uma tempestade na Europa que varreu tudo à sua frente.

Até então, os principais escritores alemães depois de Goethe estavam atolados no regionalismo e numa concepção tradicional da vida como vocação. O realismo jamais cobrou força na Alemanha, e, à exceção de Fontane, havia muito pouco na língua que tivesse a gravidade, a universalidade e o poder sintético para representar a realidade moderna, até a publicação de *Os Buddenbrooks*, de Thomas Mann, em 1901. Há um breve reconhecimento de que Nietzsche e Burckhardt estavam mais sintomizados com o seu próprio tempo, mas claro que nenhum dos dois estava interessado no retrato realista da realidade contemporânea (465-467). Contra a irracionalidade caótica essencialmente representada pelo etos anacrônico do nacional-socialismo, Auerbach localiza assim uma alternativa no realismo da prosa de ficção francesa, em que escritores como Stendhal, Flaubert e Proust procuravam unificar o mundo moderno fragmentado — com sua luta de classes em curso, sua industrialização e sua expansão econômica combinadas com um desconforto moral — nas estruturas excêntricas do romance modernista. E essas substituem a correspondência entre eternidade e história que tinha dado forma à visão de Dante e que se achava agora completamente vencida pelas correntes destruidoras e desarticuladoras da modernidade histórica.

Assim os últimos capítulos de *Minnesis* parecem ter um tom diferente do que rege os capítulos anteriores. Auerbach está agora discutindo a história de seu próprio tempo, e não a do passado medieval e renascentista ou de culturas relativamente distantes. Evoluindo lentamente a partir de observações aguçadas dos acontecimentos e personagens na metade do século XIX, o realismo na França (e, embora ele fale disso muito menos, na Inglaterra) assume o caráter de um estilo estético capaz de apresentar a soridez e a beleza de um modo direto, sem adornos, ainda que, nesse processo, mestres como Flaubert também formulassem uma

ética da observação imparcial, relutante em intervir no mundo rapidamente mutável da sublevação social e da mudança revolucionária. Basta ser capaz de ver e representar o que está se passando, embora a prática do realismo geralmente diga respeito a figuras das camadas baixas ou, no máximo, da vida burguesa. Como isso então se transforma na riqueza magnífica da obra de Proust, baseada na memória, ou nas técnicas do fluxo de consciência de Virginia Woolf e James Joyce é um tópico que garante para algumas das mais formidáveis páginas de Auerbach, embora mais uma vez tenhamos de nos lembrar que o que Auerbach está também descrevendo é como o seu próprio trabalho de filólogo nasce da modernidade e é de fato parte integrante da representação da realidade. Assim, a moderna filologia românica exemplificada por Auerbach adquire identidade intelectual singular por obra de uma associação consciente com a literatura realista de seu próprio tempo: a realização unicamente francesa de lidar com a realidade a partir não de um ponto de vista local, mas universalmente e com uma missão especificamente europeia. *Mimesis* traz nas suas páginas a sua própria rica história da análise de estilos e perspectivas em desenvolvimento.

Para sugerir melhor a importância cultural e pessoal da busca de Auerbach, gostaria de lembrar a estrutura narrativa laboriosamente complicada do romance pós-guerra de Mann, *Doutor Fausto*, que, muito mais explicitamente do que *Mimesis* (foi publicado depois da obra de Auerbach), é um relato tanto da catástrofe moderna alemã como da tentativa de compreendê-la. A terrível história de Adrian Leverkühn — um compositor prodigiosamente dotado que faz um pacto com o demônio para explorar as regiões mais extremas da arte e da mente — é narrada pelo seu amigo e companheiro de infância muito menos talentoso, Serenus Zeitblom. Enquanto o domínio musical sem palavras de Adrian lhe permite entrar no irracional e no puramente simbólico na

sua descida até a loucura terminal, Zeitblom, que é um humanista e um erudito, tenta acompanhá-lo, traduzindo a viagem musical de Adrian em prosa seqüencial, lutando para compreender o sentido de algo que desafia a compreensão comum. Mann sugere que os dois homens representam os dois aspectos da moderna cultura alemã, o primeiro encarnado na vida desafiadora de Leverkühn e sua música precursora, que o leva além do senso comum para dentro do demônio irracional, o outro, assim como apresentado na narrativa às vezes truncada e desajeitada de Zeitblom, o de um amigo íntimo a testemunhar aquilo que ele é impotente para deter ou prevenir.

A tessitura do romance é composta de três fios. Além da história de Adrian e das tentativas de Zeitblom para compreendê-la (o que inclui a história da própria vida de Zeitblom e sua carreira como erudito e professor), há freqüentes alusões ao curso da guerra, concluindo com a derrota final da Alemanha em 1945. Essa história não é mencionada em *Mimesis*, nem há no livro qualquer coisa como o drama e o elenco de personagens que animam o grande romance de Mann. Mas nas suas alusões ao fracasso da literatura alemã em confrontar a realidade moderna e no próprio esforço de Auerbach em seu livro para representar uma história alternativa da Europa (a Europa percebida por meio da análise estilística), *Mimesis* é também uma tentativa de resgatar o sentido e os significados dos fragmentos de modernidade com que, a partir de seu exílio turco, Auerbach via a queda da Europa e da Alemanha em particular. Como Zeitblom, ele afirma o projeto humano restaurador e redentor do qual, no seu paciente progresso filológico, seu livro é o emblema, e, mais uma vez assemelhando-se a Zeitblom, ele compreende que, como o romancista, o erudito deve reconstruir a história de seu próprio tempo como parte de um compromisso pessoal com o seu campo de estudo. Mas Auerbach rejeita especificamente o estilo narrativo li-

near que, apesar das inúmeras interrupções e parênteses, funciona tão poderosamente para Zeitblom e seus leitores.

Assim, ao comparar a si mesmo com os romancistas modernos, como Joyce e Woolf, que recriam todo um mundo a partir de momentos aleatórios, geralmente insignificantes, Auerbach rejeita explicitamente um esquema rígido, um movimento sequencial implacável ou conceitos fixos como instrumentos de estudo. “Pe-lo contrário”, diz ele perto do fim, “o método de me deixar dirigir por alguns motivos de forma paulatina e despropositada e de pô-los à prova mediante uma série de textos que se me tornaram conhecidos e vivos durante a minha atividade filológica, parece-me fecundo e factível” (494). O que lhe dá a confiança de render-se a esses motivos sem um objetivo específico é, primeiro, a consciência de que ninguém pode sintetizar a totalidade da vida moderna e, segundo, que há uma permanente “ordem e a interpretação da vida, que surge dela própria; isto é, aquela que se forma, em cada caso, em cada personagem; aquela que é encontrável, em cada caso, na sua consciência, nos seus pensamentos e, de forma mais velada, também nas suas palavras e ações. Pois dentro de nós realiza-se incessantemente um processo de formulação e de interpretação, cujo objeto somos nós mesmos” (494).

A meu ver, esse atestado de autocompreensão é profundamente comovente. Vários reconhecimentos e afirmações estão em jogo e mesmo em desacordo dentro dessa declaração, por assim dizer. Auerbach está apostando algo tão ambicioso quanto a história das representações ocidentais da realidade não num método preexistente, nem numa estrutura temporal esquemática, mas tão-somente no interesse pessoal, no estudo e na prática. Segundo, isso sugere que interpretar a literatura é “um processo de formulação e interpretação cujo tema é o nosso próprio eu”. Terceiro, em vez de produzir uma visão totalmente coerente, perfeitamente inclusiva do tema, não há uma única ordem e uma úni-

ca interpretação, “mas muitas, quer de diferentes personagens, quer da mesma personagem, em instantes diferentes, de tal forma que a partir do entrecruzamento, da complementação e da contradição surge algo assim como uma visão sintética do mundo ou, pelo menos, um desafio à vontade de interpretar sinteticamente do leitor” (494-495).

Assim tudo se resume inequivocamente a um esforço pessoal. Auerbach não oferece nenhum sistema, nenhum atalho para o que ele coloca à nossa frente como uma história da representação da realidade na literatura ocidental. De um ponto de vista contemporâneo, há algo insuperavelmente ingênuo, se não extravagante, em deixar por conta própria, sem adornos nem resalvas, termos tão debatidos como “ocidental”, “realidade” e “representação” — cada um dos quais gerou recentemente léguas de prosa litigiosa da parte de críticos e filósofos. É como se Auerbach tivesse a intenção de expor as suas explorações pessoais e, necessariamente, a sua falibilidade ao olhar talvez desdenhoso dos críticos, que poderiam zombar da sua subjetividade. Mas o triunfo de *Mimesis*, bem como a sua inevitável falha trágica, é que a mente humana, ao estudar as representações literárias do mundo histórico, só pode realizar esse estudo como qualquer outro autor, a partir da perspectiva limitada do seu próprio tempo e do seu próprio trabalho. Não é possível nenhum método mais científico e nenhum olhar menos subjetivo, por mais, é claro, que o grande erudito possa sempre escorar sua visão em estudos, dedicação e propósito moral. É dessa combinação, dessa mistura de estilos que nasce *Mimesis*. E, segundo meu modo de pensar, o seu exemplo humanista permanece inesquecível, cinquenta anos depois de sua primeira publicação em inglês.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Auerbach, Erich. "Epilegomenona zu *Mimesis*". *Romanische Forschungen* 65, 1953.
- _____. *Figura*. São Paulo, Ática, 1997.
- _____. *Dante: Poeta do mundo secular*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1997.
- _____. *Literary language and its public in late latin antiquity and in the middle ages* (trad. Ralph Manheim). Princeton, N.J., Princeton University Press, 1993.
- _____. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo, Perspectiva / Edusp, 1971.
- _____. "Philologie der Weltliteratur" (trad. Edward Said e Maire Said). *Centennial Review* 13, 1969.
- Green, Geoffrey. *Literary criticism and the structures of history: Erich Auerbach and Leo Spitzer*. Lincoln, University of Nebraska Press, 1982.
- Lowry, Nelson, Jr. "Erich Auerbach: Memoir of a scholar". *Yale Review* 2 [69] (Inverno 1980).
- Vico, Giambattista. *A ciência nova*. Rio de Janeiro, Record, 1999.